

Jours tranquilles à Cannes

Thierry Horguelin

Number 56-57, Fall 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22946ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Horguelin, T. (1991). Jours tranquilles à Cannes. *24 images*, (56-57), 12–14.

jours tranquilles



John Turturro et Michael Lerner dans *Barton Fink*. «Une palme d'or amplement méritée pour Joel et Ethan Coen.»

Tyra Ferrell et Cuba Gooding Jr. dans *Boyz'n the Hood* de John Singleton.



à Cannes

par Thierry Horguelin

De façon très générale, la 44^e édition cannoise fut un festival de confirmation plus que de découverte. C'est une tautologie bête, mais on n'y peut rien: ce sont décidément les grands cinéastes qui font les grands films. Les œuvres marquantes du festival furent donc le fait des «grands anciens» (Rivette, Pialat, Angelopoulos) aussi bien que de réalisateurs plus jeunes mais déjà «reconnus»: les frères Coen, Spike Lee, voire Daniele Lucchetti et Maroun Bagdadi. Et s'il faut compter les dernier opus de Kieslowski, Kurosawa et Varda au rang des déceptions plus ou moins légères, on aura pu se consoler avec la révélation foudroyante de *Boyz'n the Hood*, premier film d'un jeune cinéaste noir américain, John Singleton, où un didactisme bien compris et parfaitement intégré entre en composition avec un sens assez rare du plan, dans une tension et une urgence qui ne se démentent pas: affirmation tranquille d'une maîtrise confondante dans sa simplicité. Toniques, vivifiants, attachants, on n'aura garde toutefois d'oublier, premiers ou seconds films, les heureuses surprises que constituèrent *Cheb*, *Toto le héros* et *Danzon*, respectivement de Rachid Bouchareb (France/Algérie), Jaco Van Dormael (Belgique) et Maria Novara (Mexique).

Confirmation encore, plus que découverte, de ce que le Festival de Cannes vit sous le signe de la schizophrénie: le festival que l'on vit au jour le jour dans la seule curiosité des films et celui que nous renvoyent les médias semblent se dérouler sur deux planètes différentes, et le second tend de plus en plus à n'exister qu'en circuit fermé, suscitant et consommant des «événements» dans une complète autarcie: que penser de l'hystérie artificiellement attisée autour d'une star du show-business dont la carrière n'entretient que des rapports lointains avec le cinéma, sinon qu'on ne se donne même plus la peine d'invoquer en celui-ci un alibi au battage?

Deux festivals autonomes, celui de la montée des marches du palais et celui des salles obscures. Mais il s'en faut que ce dernier ne soit pas contaminé par la ten-

dance au coup médiatique. Témoin la présentation en avant-première des vingt premières minutes de *Prospero's Book* de Peter Greenaway qui, annoncé pour Cannes, ne sera prêt que pour Venise. Dans cette nouvelle escalade dans le goût des signatures consacrées, le «name dropping» et le forçage médiatique, que devient la notion d'œuvre achevée? Et comment n'y pas voir un double symptôme: de la lutte sauvage que se font les festivals sur le dos des films (était-il si tragique de laisser la primeur du film de Greenaway au Festival de Venise?) et de la tendance croissante à consommer la culture en kit (fragments, morceaux choisis, clips, digests)?

De cette fragmentation, les plus grands (Godard, Fellini) ont déjà fait depuis longtemps le sujet — douloureux — de leurs films. Les plus malins s'arran-

gent pour donner à leurs ouvrages la forme de longues bande-annonces (l'an dernier *Wild at Heart* de Lynch, cette année *Europa* de Lars Von Triers). Quant aux autres, ils semblent se contenter de subir cet état de fait: maladresse ou absence de propos véritable, combien de films peinaient à raconter une histoire, donnaient le sentiment, à force de bifurcations mal négociées, de ne plus savoir faire tenir ensemble leurs morceaux narratifs et stylistiques, quitte à se cacher derrière la virtuosité creuse et le tape-à-l'œil formel? Combien qui semblaient avoir oublié qu'un film réussi est d'abord une question de tempo (ce qui n'a rien à voir avec la «rapidité»: il n'est pas rare qu'un film lent impose un sentiment fort de durée)?

Tout s'est d'ailleurs passé comme s'il avait fallu aux grands films une durée excep-

Thoma Godet et Sandrine Blancke dans *Toto le héros* de Jaco Van Dormael. Caméra d'or pour le meilleur premier film.





Jacques Dutronc et Maurice Pialat sur le tournage de *Van Gogh*.

tionnelle pour retrouver le sens du cinéma, que ce soient les quatre heures de la magnifique *Belle noiseuse* de Jacques Rivette (sans contredit le chef d'œuvre du festival), les trois heures du beau *Van Gogh* de Pialat ou, à l'inverse, les quarante minutes de *Carne* de Gaspart Noé (à ne pas confondre avec le désolant film presque homonyme de Ferreri), temps fort de la Semaine de la critique.

Comme par hasard enfin, quelques-uns des films importants du festival prenaient pour sujet la création, exposée au risque de la panne, en l'abordant non plus de front, mais de biais. Non plus le thème, devenu le méga-poncif du cinéma dit moderne, du cinéaste incapable de mener son film à terme — rappelez-vous 1982: *Identification d'une femme*, *Passion*, *L'état des choses*. Il est question de peintres dans *La belle noiseuse* et *Van Gogh*, d'un écrivain dans *Barton Fink*. C'est donc sur un mode allusif, plus subtil et finalement plus satisfaisant, que les cinéastes nous parlent d'eux-mêmes. Impossible de ne pas reconnaître Rivette derrière le peintre Frenhofer, et de ne pas voir dans la lente progression de la toile tout au long du film une métaphore de la mise en scène de l'auteur de *La bande des quatre*. Impossible de ne pas retrouver Pialat sous la figure de ce si peu orthodoxe Van Gogh lavant son linge sale en famille à l'heure des repas (comme

Pialat le faisait en personne dans *À nos amours*) et réglant ses comptes salés avec tout le monde (Van Gogh s'engueulant avec son frère et marchand Théo ou avec les critiques d'art = Pialat prenant à parti producteurs et critiques). L'interprétation de Dutronc frappe d'ailleurs par son mimétisme: c'est toujours Dutronc et sa nonchalance à quoiboniste, mais ce sont la voix, les intonations, les mots de Pialat.

En panne au milieu de l'écriture de *Miller's Crossing*, les frères Coen, enfin, ont imaginé, pour se tirer d'affaire, l'histoire... d'un écrivain en panne à Hollywood. Palme d'Or amplement méritée (mais qu'il était inutile de redoubler d'un redondant Prix de la mise en scène, lequel aurait pu aller à un autre), *Barton Fink* réalise la synthèse magistrale de leur cinéma, en alliant audacieusement la veine horrifique et parodique de *Blood Simple* à la maîtrise glacée de *Miller's Crossing*. En outre, leur film mélange les genres et multiplie, comme nombre de déceptions cannoises évoquées plus haut, les bifurcations et les fausses pistes, mais réussit où les autres échouent, grâce à un équilibre périlleusement mais souverainement reconquis à chaque instant. Plaisir enfin retrouvé d'un film qui, par-delà son évidente maîtrise, semble s'inventer sous nos yeux en risquant sans cesse ses acquis. Jubilation assurée, et, comme on dit, grande leçon de cinéma. ■

PALMARÈS

PALME D'OR

BARTON FINK

de Joel et Ethan Coen.

GRAND PRIX CANNES 91 (ex-Grand Prix du jury)

LA BELLE NOISEUSE

de Jacques Rivette.

PRIX DE LA MISE EN SCÈNE

JOEL et ETHAN COEN

pour **BARTON FINK**.

PRIX DU JURY ex-aequo

EUROPA, de Lars Von Triers et

HORS LA VIE, de Maroun Bagdadi.

CAMÉRA D'OR

TOTO LE HÉROS

de Jaco Van Dormael.

PRIX D'INTERPRÉTATION FÉMININE

IRÈNE JACOB

dans *La double vie de Véronique*,

de Krzysztof Kieslowski.

PRIX D'INTERPRÉTATION MASCULINE

JOHN TURTURRO

dans *Barton Fink*, de Joel et Ethan Coen.

PRIX DU MEILLEUR SECOND RÔLE

SAMUEL L. JACKSON

dans *JUNGLE FEVER*, de Spike Lee.

GRAND PRIX DE LA COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE

EUROPA

de Lars Von Triers.

PALME D'OR DU COURT MÉTRAGE

AVEC LES MAINS EN LAIR

de Mitko Panov.

PRIX DE LA CRITIQUE INTERNATIONALE

LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE

de Krzysztof Kieslowski.

et **RIFF RAFF** de Ken Loach